المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (٣) العدد (٢) ربيع الأول ١٤٢٨هـ / نيسان ٢٠٠٧م

صورة نجد والحجاز في شعر صَرَّدُرّ

د. صالح علي سليم الشتيوي *

تاريخ تقديم البحث: ٣٠/ ٣/ ٢٠٠٦ تاريخ القبول: ١٦/ ١١/ ٢٠٠٦

ملخّص

كان لنجد والحجاز مكانة في نفوس الشعراء العباسيين، فقد ظلوا يحنون إلى تلك المواضع، حتى صار بعضها من البقاع الشعرية التي يرمزون بها إلى ديار الأحبة، فضلاً عن أن بعضها يضم أماكن دينية ومقدسة عند المسلمين.

ولعل من هؤلاء الشعراء: صَرَّدُرّ ، فقد برزت صورة المواضع النجدية والحجازية بجلاء في شعره، فبين أهميتها الدينية والتاريخية، وصور لنا ملامحها الجغرافية، أحيانا، وارتبط بها ارتباطاً وجدانياً عميقاً، فكانت مسرحاً لذكرياته الجميلة، وكشف عن دلالاتها الشعرية، معتمداً في ذلك على الانزياحات الكثيرة والطريفة التي أضفت على شعره جمالاً ورونقاً.

Abstract

The Image of Najd and Hijaz in Surradurr's Poetry

Dr. Saleh Saleem Al-Shtaywi

The Abbasid poets had been so nostalgic to such places as Najd and Hijaz that they became symbolic of the abodes of the loved ones, in addition to being holy Islamic sites. Among such poets was Surradurr, whose poetry conspicuously featured the Hijazi and Najdi images. He pointed out their religious and historical prominence, occasionally limning them geographically and expressing deep emotional attachment to them. As such, these sites constituted a stage for his happy recollections revealing poetic implications of these sites that relied on numerous interesting denotations that added elegance to his poetry.

* قسم اللغة العربية، الجامعة الهاشمية.

مقدمة:

كان للجزيرة العربية ومواضعها مكانة عند الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي، فقد تغنــوا بهــا، وحنوا إليها، حتى صارت هذه الأمكنة هاجسا نفسيا يرين على مشاعرهم، ويشدهم إلى هذه المواضع، فهي مواطن الأحبة والأهل والذكريات.

وقد ظل لهذه الأماكن مكانة في نفوس الشعراء الأمويين والعباسيين، أيضا، حتى صار التغني بتلك المواضع والديار تقليداً عباسياً لدى كثير من هؤلاء الشعراء، فظلوا يتشوقون إلى أرض الجزيرة العربية، على الرغم من أن كثيراً منهم لم يعش فيها، إلى جانب أن بعضهم لم يكن من العرب أرومة، معتمــدين علــى إيحاءاتها - أماكن الجزيرة - في الشعر القديم.

ولعل من هؤلاء الشعراء العباسيين: صَرَّدُرّ(1)، فقد اتبع هذا التقليد، وسار عليه مثل الــشعراء في عصره، فبرزت صورة نجد والحجاز بجلاء في شعره، من ذلك قوله يذكر نجداً صراحة (2):

تـــــزاورنَ عــــن أذرعـــــاتٍ يمينـــــاً	نواشــــزَ لــــيس يُطِعــــنَ البُرينـــــا
كَلِفـــــنَ بنجـــــدٍ كــــأن الريــــاضَ	أخــــذنَ لنجــــدٍ عليهــــا يمينــــا
وأقـــــسمْنَ يحملْــــــنَ إلا نحــــيلاً	إليــــــه ويُــــــبلغنَ إلا حزينــــــا

(1) هو أبو منصور علي بن الحسن بن علي بن الفضل الكاتب الشاعر المشهور أحد نجباء شعراء عصره، جمع بين جودة السبك وحسن المعنى، كان صاحب بلاغة وجزالة ورقة وحلاوة وباع أطول في الأدب. لم يكن في المتأخرين أرق طبعا منه، مع جزالة وبلاغة. وله ديوان شــعر وهو صغير... وإنما قيل له صردر؛ لأن أباه كان يلقب صربعر؛ لشحه، فلما نبغ ولده المذكور وأجاد في شعره، قيل له: صردر، وكــان نظام الملك قال له:أنت صردر لا صربعر، فبقي ذلك عليه. مدح الخليفة القائم ووزيره أبا القاسم بن المسلمة، واتصل بفخر الدولة محمــد بن محمد بن جهير، كما اتصل بابنه عميد الدولة ومدحهما، وقد كانت وفاته في قرية بطريق خراسان سنة ٤٦٥هـــ، انظر الحنبلي، أبــا الفلاح عبدالحي ابن العماد (ت ١٠٨٩هـــ / ١٦٧٨م)، **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**، منشورات دار الآفاق الجديدة، بــيروت، ج٣، ص٣٢٢-٣٢٣، وانظر ابن الأثير، أبا الحسن علي بن أبي الكرم الشيباني (ت ٦٣٠هـــ/ ١٢٣٣م) ، **الكامل في التاريخ**، راجعــه وصححه محمد يوسف الدقاق، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٥، ج٨، ص٤٠٢، وانظر ابن خلكان، أبا العباس، شمس الــدين أحمد بن محمد (ت ٦٨١هـــ / ١٢٨٢م)، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بــيروت، ١٩٧٧، ج٥، ص ١٢٧ - ١٣٤، وانظر الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد (ت ٧٤٨هـــ / ١٣٧٤م)، **سير أعلام النبلاء**، تحقيق شــعيب الأرنــؤوط ومحمد نعيم العرقسوسي، ط١٠، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٤، ج١٨، ص ٣٠٣ - ٣٠٤، وانظر ص ٢١٥-٢١٦ وانظر ابن كثير، أبا الفداء الدمشقي (ت ٧٧٤هـــ / ١٣٧٢م)، **البداية والنهاية**، تحقيق أحمد أبو ملحم وآخرين، ط٣، دار الكتــب العلميــة، بــيروت، ١٩٨٧، ج١٢، ص١١٥، وابن تغري بردي، جمال الدين (ت ٨٧٤هـــ/ ١٤٧٠م)، **النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة**، نــسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مصر، ج٥، ص٩٤.

(2) صردر، أبو منصور علي بن الحسن (ت ٤٦٥هـــ / ١٠٧٣م)، **الديوان**، ط٢، دار الكتب المــصرية، القــاهرة، ١٩٩٥، ص١٥-١٦. أذرعات: بلد في أطراف الشام يجاور أرض البلقاء وعمان. انظر ياقوت الحموي، شهاب الدين بن عبدالله الرومي البغدادي (ت ٦٢٦هـــ / ١٢٢٩م)، **معجم البلدان**، تحقيق فريد عبد العزيز الجندي، ط٥، دار الكتب العلمية، بيروت، ج١، ص١٥٨. نواشــز: مستعــصيات. وبرين: جمع برة وهي حلقة تجعل في أنف البعير يكون فيها زمامة.

ولمّا استمعْنَ زفيرَ المَشوقِ ونَوْحَ الحمامِ تركْنَ الحنينا

نظم الشاعر هذه الأبيات في مدح رئيس الرؤساء أبي القاسم بن المسلمة(١)، والشاعر يصف ، هنا، الإبل بأنها ترنو إلى نجد، والحقيقة، فالشاعر هو الذي يكلف بنجد وأهلها، ثم يربط الرياض بنجد، ومن المعروف أن الرياض هي مرعى الإبل، ومن هنا، أسند إليها الشاعر - ولو فنياً - الشوق.

والطريف أن الشاعر يعزو القسم إلى الحيوان، ويعمد إلى أنسنته، فيجعله يستمع إلى زفير المشوق، ثم يجعل الشاعر الحمام أحد عناصر التجربة الفنية، ليرمز به إلى الشوق والحنين، فالحمام يغري بإثارة الشوق الكامن في أعماق الشاعر الذي يدفعه إحساسه الداخلي إلى إظهار هذا الشعور، وكل هذا مستحيل على صعيد الواقع، ولكن الشاعر أراد أن يهز القارئ بهذه التراكيب والعبارات التي خرقت المألوف، ليدرك السامع أنّ الشاعر في حالة نفسية ممزقة.

وأرض نجد تشد الشاعر إليها، قال(٢):

النجاءَ النجاءَ من أرضِ نجدِ قبلَ أنْ يعلقَ الفؤادُ بوجدِ

إنَّ ذاكَ الثرى لَيُنبتُ شوقاً في حشا ميِّتِ اللُّباناتِ صَلْدِ

كم خليٍّ غدا إليه وأمسى وهو يهذي بعلوةٍ أو بهندِ

إلى أن يقول:

أمُقاماً بعالجٍ، والمطايا عَرْضَ يَبرينَ بالظعائنِ تَخْدي

لا الحِمى بعدَكم مُناخٌ ولا ما ءُ اللِّوى إذ هجرتموه بوِرْدِ

يستهلّ الشاعر الأبيات بلفظة "النجاء" ويكررها مرتين، فيبدو كأنه يحذر من البقاء في نجد ويبغي الفرار، ولكننا حين نمضي في قراءة الأبيات، ندرك غير ذلك، فنعرف أنّ فؤاد الشاعر معلق بنجد، وهذا ما يخشاه –الشاعر- ثم تستوقفنا الصورة الاستعارية في البيت الثاني، فالثرى –كما هو معروف- ينبت الزرع،

---

(١) هو علي بن الحسين كان في بيت رياسة ومكانة استكتبه القائم بأمر الله العباسي ثم استوزره ولقبه رئيس الرؤساء، (قتل سنة ٤٥٠هـ/١٠٥٨م).

(٢) صردر، **الديوان**، ص١٣١-١٣٢. اللبانة: الحاجة والمأرب. الصلد: الصلب.تخدي: تسرع. عالج: هو الذي ينسب إليه رمل عالج، وهو في ديار كلب، وقيل: رمل عالج يصل إلى الدهناء، والدهناء، فيما بين اليمامة والبصرة. انظر البكري، أبا عبيدعبدالله بن عبدالعزيز الأندلسي (ت ٤٨٧هـ / ١٠٩٤م)، **معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع**، تحقيق مصطفى السقا، ط٣، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٣، ج٣، ٩١٤. يبرين: رمل لا تدرك أطرافه من يمين مطلع الشمس من حجر اليمامة، وقيل: يبرين من أصقاع البحرين... وهناك الرمل الموصوف بالكثرة. انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٥، ص٤٩٠. اللوى: هو في الأصل منقطع الرملة، وهو واد من أودية بني سليم. انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٥، ص٢٧.

ولكن الشاعر يقرنه بالشوق، ويجعل الأحشاء "القلوب" تربة هذا الشوق، أمّا علوة وهند، فهما رمـــز إلى النساء العربيات القديمات اللواتي كان يتغزل بهن الشعراء العرب.

ولنلاحظ أن الشاعر ربط المطايا بعالج ويبرين، فجعلها تسرع في سيرها، كما استغرب أن تكون "عالج" مقاماً لهم، وهذا طبيعي، فمن الصعب – أو على الأقل فنيا – أن تكون الرمال وما يتبعها من حرارة وشظف عيش مقاماً طويلاً لهم، والظاهر أنّ لدى الشاعر حساً لغوياً، فقد استخدم كلمة "مقام"، وهـــي مناسبة للسياق، فالمقام من الديار: هو ما طالت الإقامة فيه[1].

ويقرن الشاعر اللوى بالماء –واللوى من دلالته أنه يدل على واد- ولذا، فلا بدّ أن يكون مسيلاً للماء، ومن الملاحظ أن الشاعر أورد اللوى وماءه بعد "عالج" و "يبرين" ورمالهما، ومن المعروف أنّ المـــاء فيه إرواء الظمأ، وإطفاء اللهب، وهذا ما يرنو إليه الشاعر –ولو بطرف خفي- فهو بحاجة إلى الماء رمـــز الحياة والارتواء بعد رحلة قاسية في رمال الصحراء وشدة حرارته –حتى لو كانت رحلة خيالية-.

وإذا أعدنا النظر في الأبيات السابقة، فإننا نلاحظ أن الشاعر قد استخدم حرف الجيم أربع مرات في البيت الأول، وهو مطلع القصيدة وأول ما يقرع ذهن السامع –وهذا الحرف –الجيم- جزء من كلمة "نجد"، كما عمد الشاعر إلى اختيار قافية ثلاثية تنتهي بحرف الدال –وهو جزء من اسم نجد أيضاً-ولعل مرد هذه الظاهرة أن اسم نجد يضغط على لا وعي الشاعر وشعوره الباطن.

ويحزن الشاعر حين يخفق البرق فوق نجد، قال[2]:

أتـــزعُمُ أن الـــصبرَ فيـــكَ ســـجيةٌ   وتَـــشْجى إذا الـــبرقُ التـــهاميُّ أنجـــدا

يدور البيت حول موضعين: "تهامة" و "نجد"، ولكن نجداً هي المحرك لأشواقه.

ويمدح الشاعر أحدهم، فتبدو نجد مكاناً يضم محبوبته، ومن هنا فهو، يعشقها -نجد- قال[3]:

لأيِّ مَرْمـــــــيً تزجـــــرُ الأيانقـــــا   إنْ جـــاوزتْ نجـــداً فلـــستَ عاشـــقا

وإنمـــا كـــان بكـــائي حاديـــاً   رَكْـــبَ الغَـــرامِ وزفـــيري ســـائقا

ثم يقول:

وهـــبَّ نجـــديُّ الـــصَّبا تَحـــسبُه   فـــارةَ مِـــسْكٍ في ثراهـــا فاتقـــا

يعمد الشاعر إلى النـــزعة التغريبية التي تمنح الصورة إطلالة جديدة، فهو يتخيل أن للغرام ركبـــاً،

(١) الزوزني، أبو عبدالله الحسين بن أحمد (ت ٤٨٦هـ / ١٠٩٣م)، **شرح المعلقات السبع**، تحقيق وتعليق محمد عبدالقادر احمد، ط١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٧، ص٢٤٦.

(٢) صردر، **الديوان**، ص٣٩.

(٣) **المصدر السابق**، ص١٤٨-١٤٩. الأيانق: جمع ناقة. فارة مسك: وعاء المسك.

ويصور بكاءه حادياً لهذا الركب، أمّا زفيره، فيتراءى له سائقاً يحث هذا الركب، وهذه هي لغة الشعر، "فالشاعر يستعمل اللغة استعمالا جمالياً، وليس استعمالاً اتصالياً"[(١)].

ويتضح أثر التقاليد العربية في البيتين الأولين، ذلك أن الركب والإبل والحادي من الصور التي ألفناها في الشعر الجاهلي.

أمّا في البيت الأخير، فيتحدث الشاعر عن ريح الصبا ويقرنها بنجد، وهي رياح رخية محمودة جداً وقد أكثر الشعراء من ذكرها[(٢)]، ويربطها الشاعر بالروائح الزكية التي تشبه وعاء يضم المسك، فتفوح رائحته.

وتشكل المواضع النجدية والحجازية جزءاً من كيان الشاعر النفسي، وذلك حين يقول[(٣)]:

ما فوق أعجاز الركابِ رسالةٌ ... تُلهي، ففيمَ تحيةُ الرُّكبانِ؟

عُذراً، فلو علموا حواك لساءلوا ... غِزلانَ وَجْرةَ عن غُصونِ البانِ

قولا لكُثبانِ العقيقِ: تطاولي ... دونَ الحِمى أقدُرْك بالطَّمحانِ

ولينسفَنَّ الرملَ زفرةُ مُدنَفٍ ... إنْ لم يُعنْهُ الدمعُ بالهملانِ

تبدو وجرة مكاناً للغزلان، ولكن الشاعر يؤنسن هذه الغزلان، فيسألها عن: "غصون البان"، ذلك أنّ "البان" من أشجار البادية ومستلزماتها، إلى جانب أن الشعراء القدماء كانوا يشبهون الجارية الناعمة بشجرة البان، لاستواء نباتها ونبات أفنانها وطولها ونعمتها، ومن هنا قرنها – البانة – الشاعر بالغزلان رمز النساء الجميلات. ثم يربط الكثبان الرملية في العقيق بفعل الأمر الموجه إلى المثنى: "قولا" في البيت الثالث- ليقيم علاقة وحدانية بينه وبين هذه الكثبان وبخاصة أنّه يتمنى أن تتطاول هذه الكثبان، كل ذلك، انطلاقاً من نفسيته المحبة لهذه المواضع.

ويستفزنا استخدام صيغة المثنى: "قولا"، وهي ظاهرة بارزة في الشعر الجاهلي، وقد جاءت؛ "تعبيراً طبيعيا عن ظاهرة طبيعية ترتبط بما تفرضه البيئة الصحراوية على كل مسافر فيها من احتياط لمفاجآتها غير المتوقعة، وحرص على توفير شيء من أسباب الأمن والاطمئنان في رحلة في أعماق المجهول تكتنفها المخاوف، وتحيط بها الأخطار، ولعل أقل رفقة في الصحراء ثلاثة" [(٤)]. فيبدو أن صَرَّدُرّ قلد الجاهليين في هذا النهج.

(١) الوعر، مازن، **دراسات لسانية تطبيقية**، دار طلاس للنشر، دمشق، ط١، ١٩٨٩. ص١٣.

(٢) عزام، عبدالوهاب، **مهد العرب**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٦، ص٢٦.

(٣) صردر، **الديوان**، ص٧. وجرة: موضع بين مكة والبصرة، بينها وبين مكة نحو أربعين ميلاً. انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٥، ص٤١٦. العقيق: ناحية بالمدينة. انظر **المصدر السابق**، ج٤، ص١٥٦.

(٤) خليف، يوسف، **دراسات في الشعر الجاهلي**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨١، ص١٢٦.

ويضعنا الشاعر أمام عالم جديد من العلاقات، مما يثيرنا ويصدم نفسيتنا، ذلك أننا لم نألف أن زفرة المحب تنسف الرمل "إذا لم تكن الدموع مجدية"، ولا ريب في أنها صورة جاذبة وحافزة للقارئ الذي يفاجأ بهذه الصور الجديدة.

والبرق الذي يلوح فوق "جاسم" - ويشبه في لمعانه السيوف الهندية - يذكر الشاعر بعقيق الحمى، قال(١):

صاحِ ترى بَرقاً على جاسمٍ　　　كأنّه هِنديَّةٌ تُنتضى

أذكرني عهدَ عقيقِ الحِمى　　　ولا يُعيدُ الذكرُ ما قد مضى

لقد جاء البيتان في سياق غزلي، أيضاً، وقد لجأ الشاعر إلى أسلوب الترخيم في قوله: "صاحِ"، فأصلها: "صاحب"، ولكن ربما تعني في وجدان الشاعر الصحو، ذلك أنّ البرق يرى -عادة- بجلاء في الليل، فضلاً عن أنّ العاشق تستبد به الآلام والهموم في هذه الفترة من الزمن، لأنّه يظل وحيداً حليفه الأرق والصحو، ومن هنا، صار الشاعر يتذكر عهوده السابقة.

وتغدو المواضع النجدية والحجازية هاجس الشاعر، حين يقول(٢):

يا مَنْ تَبلَّدَ بينَ آثارِ الحِمى　　　يقفو معالِمَها بِعَيني مُنْكِرِ

انشدْ قضيبَ البانِ بينَ مُروطِهِم　　　واطلبْ كثيبَ الرملِ تحتَ المئزرِ

وإذا أردتَ البدرَ فابعثْ نظرةً　　　لمطالعِ بينَ اللِّوى فَمُحجَّرِ

أتردُّ يا روضَ العقيقِ ظُلامةً　　　رُفِعتْ إليكَ مِنَ القِلاصِ الضُّمَّرِ

إياكَ أن تطأ اللّعاعَ بمَنسِمٍ　　　منها وأن تَرْعى الجَميمَ بِمَشفَرِ

اتكأ الشاعر في الأبيات، على الاستعارة، فقضيب البان هو في الأصل شجر، ولكنه استحال في هذه الصورة إلى رمز لقامة المرأة، بدليل لفظة: "المروط" التي هي من متعلقات المرأة، أمّا كثبان الرمل، فهي رمز إلى عجيزة المرأة، بدليل اقترانها بالمئزر، والبدر رمز إلى وجه المرأة المشرق، والشاعر، هنا، يعكس لنا بعض مقاييس الجمال الأنثوي عند العرب.

(١) صردر، **الديوان**، ص٤٤.

(٢) **المصدر السابق**، ص٤٨-٤٩. المرط: كساء يؤتزر به. اللوى: هو في الأصل منقطع الرملة، وهو واد من أودية بني سليم، انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٥، ص٢٧. محجر: موضع في الحجاز... وجبل في ديار طيء... وقرن في أسفله جرعة بيضاء في ديار عذرة. انظر **المصدر السابق**، ج٥، ص٧٢. القلاص: جمع قلوص وهي الناقة الشابة. اللعاع: النبت الناعم الأخضر أول ما يبدو. المنسم: الخف، الجميم: ما غطى الأرض من النبت، المشفر: كالشفة للإنسان.

ويشدنا الانزياح في النص، فقد صار "روض العقيق" يخاطب كأنه إنسان يعقل هذا الخطاب، بل صارت تقدم إليه الظلامات والشكاوى لكن من الإبل. ولا شك في أن الصور التي ذكرها الشاعر - في النص السابق - هي صور جاهلية عريقة أعاد إنتاجها، وبخاصة ما توحي به لفظة "الإبل"، فهي من الألفاظ المركزية في الثقافة الجاهلية، ولذا، توشك أن تكون - هذه الألفاظ - رموزاً، ذلك أن الناقة هي رمز الحنين الأول في الشعر القديم.

ومن الجدير ذكره أن الشعراء القدماء قد أكثروا من ذكر العقيق والتشوق إليه، حتى صار في الشعر من البقاع الشعرية التي يرمز بها إلى ديار الأحباء(١).

وإذا تأملنا النص السابق، فإننا نلحظ أن الشاعر جاء بالفاعل ضميراً مستتراً تقديره "أنت"، وبخاصة في البيتين: الثاني والثالث في قوله: "انشد قضيب البان" و "اطلب كثيب الرمل و "ابعث نظرة"، وربما يعود ذلك إلى انشغاله بالموصوف أو المتحدث عنه –المرأة- التي كنّى عنها بقضيب البان وكثيب الرمل والبدر أكثر من انتباهه إلى الذات الشاعرة.

ويتعلق الشاعر باللوى وسهوله، حين يقول(٢):

ظمئي إلى ماء النُّقيبِ لأنهُ	ورْدُ اللَّمى ومناهلُ الأغصانِ
ولنعمَ هينمةُ النسيمِ محدِّثاً	عن طِيبِ ذاك الجَيْبِ والأرْدانِ
إن لم يكنْ سهلُ اللِّوى وحزونُهُ	وطني فإن أنيسَهُ خُلاَّني
ولو انهم حلّوا زَرودَ منحتُهُ	كَلَفي وقلتُ: الدارُ بالجيرانِ

يتحرك النص في فضاءات معينة: ماء النقيب وسهل اللوى وزرود "جبل رمل"، ويبدأ الشاعر بالماء وتتعانق كوكبة من الألفاظ الدالة على الماء، فالظمأ يستدعي "الورد" و "المناهل"، ولكن هذا الورد وتلك لمناهل لم تأت بالمعنى المعجمي المألوف، وإنما كنى بها الشاعر عن الفتيات الجميلات.

وقد اقتضت هذه المائية –بما يتبعها من حياة ورقة ولطافة –ظهور النسيم العليل، وهذا ما تمثل في لبيت الثاني، وقد نأى الشاعر عن التقريرية، فوضعنا أمام عالم جديد، إذ أكسب النسيم صفات الإنسان أفعاله، مما يباغت القارئ ويبعد عن اللغة النمطية، فأصبح هذا النسيم يحدث عن طيب تلك الحسناوات من خلال نقله عطرهن وطيبهن.

ويبدو أن المواضع في النص السابق قد تخلت عن دلالتها الجغرافية المكانية المحدودة، فأصبحت معنى

(١) عزام، عبدالوهاب، **مهد العرب**، ص٦٢.

(٢) صردر، **الديوان**، ص٨، النقيب: موضع بالشام بين تبوك ومعان على طريق حاج الشام. انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج٤، ص١٣٢٣ (الحاشية). اللمى: سمرة في باطن الشفة. الأردان: جمع ردن وهو الكمّ. زرود: جبل رمل. انظر **المصدر السابق**، ج٢، ص٦٩٦.

نفسياً أو قيمة إنسانية وضيئة، فالشاعر لا يهمه اللوى أو "زرود"، وإنما يشغله المكان التجربة التي يرتبط بها، ولا عجب، "فالمكان الحيز لا يمكن أن يعني شيئاً كبيراً، وإنما المكان الذي يعني هو المكان التجربة، فالعلاقة التي تربط الشاعر بالمكان هي الذكريات والتأملات(١)".

ولنلاحظ أن الجمل الاسمية تسيطر على النص السابق وبخاصة في الأبيات الثلاثة الأولى، ومن المعروف أن الجملة الاسمية تدل على الثبات، وكأنّ الشاعر يبتغي أنّ يبيّن أن هذا هو طبعه وديدنه: الإعجاب بهذه الأمكنة وأهلها.

واللوى موضع للفتيات الجميلات الساحرات اللواتي يُفتن بهن الشاعر، قال(٢):

جُزْ باللِّوى إنْ كنتَ تؤثِرُ أن ترى حَدَقَ المها وسوالفَ الآرامِ
وتأنَّ في نَظَرِ الخُدورِ فبينَها صُوَرٌ تبيحُ عِبادةَ الأصنامِ

أعتقد أن الصورة في البيت الثاني تستفز المتلقي، ذلك أنّ "عبادة الأصنام" وإن جاءت في سياق غزلي خيالي تغلب عليه المبالغة – تفجأ القارئ وتصدم ذوقه.

ويبدو أن الشاعر استمد الصورة من بشار بن برد (٣) في البيت الثاني، ذلك أن بشاراً قد صور، أيضاً، العذارى يدرن حول محبوبته معجبات خاشعات، وكأنهن يطفن حول صنم، وهن يتلمسنها بأيديهن في أثناء هذا الطواف، وكأنهن يمسحن بأيديهن حول معبودهن. فكلا الشاعرين أشار إلى عبادة الأصنام، على أن بشاراً قد تأنى في تجسيم جمال صاحبته، وتقديم هذا الجمال في صورة حسية ملموسة.

ويكني صَرَّدُرّ بالغزلان عن النساء، فيذكر أنّ نساء اللوى لا تصاد كأنها ظباء مكة، قال(٤):

ما خِلْتُ غِزلانَ اللِّوى كظِباءِ مكةَ لا تُصادُ

يبين الشاعر، هنا، أن الذي يحرم صيده هو ظباء مكة، لحرمة الصيد في الحرم وما جاوره، وهذا

(١) ربابعة، موسى، **جماليات الأسلوب والتلقي**، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، اربد، الأردن،ط١، ٢٠٠٠، ص٦٤.

(٢) صردر، **الديوان**، ص٢٠٧.

(٣) وذلك حين قال بشار (ت ١٦٧هـ / ٧٨٢م):

وجاريةٍ خُلقتْ وحدَها كأن النساءَ لديها خَدَمْ
دُوَارُ العذارى إذا زُرْنَها أطَفْنَ بحوراءَ مثلِ الصَّنَمْ
يَظَلْنَ يُمسِّحنَ أركانَها كما يُمْسَحُ الحجرُ المُستَلَمْ

انظر: صردر، **الديوان**، تحقيق صلاح الدين الهواري، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٩٨، ج٤، ص ١٥٨ -١٥٩. خلقت وحدها: أي لا مثل لها في الحسن. الدوار: الكعبة، البيت الحرام.

(٤) صردر، **الديوان**، ص١٥٨.

معتقد ديني سابق للإسلام، وإليه أشار النابغة الذبياني (١)، فالنابغة يقسم، أيضا، على صدقه وبراءته بـالله الذي يمنح طير الحرم وما جاوره الأمن، لأن صيدها حرام.

والملاحظ أن الصيغة الصرفية قد تعاضدت مع المعنى، فقد استخدم الشاعر كلمة "مكة" – وهي ممنوعة من الصرف – لتنسجم مع حالة الظباء التي وصفها الشاعر بأنها عصية على الصيد.

ويرثي الشاعر أحدهم، فيشير إلى منى، قائلاً(٢):

كلُّ شيءٍ يُحصيه عَدٌّ ولو كا ... ن كَثيباً من رملِ يَبْرينَ يَفْنى

إلى أن يقول:

كلّ يومٍ تأتي به يومُ نَحرٍ ... ومِنىً حيثُ شاءَ سَهْلاً وحَزْنا

ليس يُغني عن النفوسِ فِداءٌ ... فضَياعٌ نعُوقٌ عنهنَّ بُدْنا

إنّ الصورة التي رسمها الشاعر للمكان "يبرين" هي الصورة نفسها التي حدثتنا عنها كتب البلدان، فهو موضع موصوف بكثرة الرمال(٣)، وعلى الرغم من كثرته، فإنّ مصيره الفناء والزوال، ثم يسبغ الشاعر على المرثي – في البيت الثاني - طابع القداسة من خلال تصوير أفعاله بأيام النحر في منى، كما يستل الشاعر الصورة في البيت الأخير من شعائر الحج وطقوسه، أيضاً، فالبدن "النوق" التي تقدم للنحر لا يمكن أن تسد مسد العقة، والشاعر إنما يرمي من هذه الصورة إلى أنّ أحداً لا يمكن أن يفتدي أحداً حين يأتيه الموت.

ويعزي صَرَّدُرّ بعضهم عن أخيه، فيقول(٤):

وما يعصمُ المرءَ من حتفِهِ ... عِراقٌ يُحُلُّ بهِ أو شآمُ

بأيِّ حِمىً مانعٍ يُستجارُ ... إذا لم يُجَرْ زمزمٌ والمَقامُ

ظِباءُ البِطاحِ لها مَصْرَعٌ ... وعُصْمٌ لها بالجبالِ اعتصامُ

(١) وذلك في قوله معتذرا من النعمان بن المنذر:

والمؤمنِ العائذاتِ الطيرَ يَمسحُها ... رُكبانُ مكةَ بين الغَيْلِ والسَّعَدِ

انظر: الذبياني (٦٠٤هـ/١٢٠٧م)، النابغة، **الديوان**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ص ٢٥. المؤمن العائذات: يعني الله تبارك وتعالى أمنها أن تهاج أو تصاد في الحرم. العائذات: التي عاذت بالحرم. الغيل: الشجر الملتف.

(٢) صردر، **الديوان**، ص١٤١، يبرين: موضع مشهور بكثرة رماله. الحزن: الوعر من الأرض، وهو ضد السهل. نعق: نذبح عنها فداء لها، بدن: جمع بدنة وهي الناقة تقدم للنحر.

(٣) انظر الحموي، **معجم البلدان**، ج٥، ص٤٩٠.

(٤) صردر، **الديوان**، ص١٨٤-١٨٥، عصم: جمع اعصم وهو تيس الجبل.

تبدو أبعاد المكان الدينية والتاريخية التي ترتبط به ولا تفارقه، ذلك أنّ "زمزم" و "المقام" من المواضع المقدسة عند المسلمين، لكنّ هذه القداسة لا تجيرها من عوادي الزمن –حسب رؤية الشاعر- فكيف البشر الآدمي؟

وقد اتكأ الشاعر على عنصر التضاد –في البيت الأخير- الذي دلّ على معنى الشمولية والكلية، فالحيوانات مصيرها الموت أينما وجدت، سواء حلت البطاح كالغزلان، أم اعتصمت بالجبال كالوعول.

أمّا لفظة "عصم" و "اعتصام" التي كررها في النص، ففي مقدورنا النظر إليها من زاوية نفسية، ذلك أن عصمة الإنسان من الموت أمر مستحيل، وهذا ما يحاول الشاعر غرسه في ذهن السامع.

ومن الجلي أن المبدع الفنان قد لجأ إلى التقديم والتأخير، فأخر الفاعل: "عراق" عن منطقته التي اعتاد أن يحلّ فيها –في البيت الأول- مما يدل على أن الذات الشاعرة معنية بالأحداث والمتعلقات أكثر من اهتمامها بالذوات.

ويذكر الشاعر خيف منى، قائلاً[1]:

أتنساها على خَيْفِ ... مِنىً تهوى أبابيلا
وقد ألبسها الوَخْدُ ... من المَرْوِ خلاخيلا

والظاهر أن الشاعر يتحدث عن الناقة بدليل استخدامه لفظة "الوخد" التي تتصل بالإبل وسيرها.

ولا شك في أنّ الإحساس بقداسة المكان وظهور الشعور الديني العميق يتضحان من خلال هذه الأماكن: "منى" و "المرو" التي تذكرنا بالسعي بين الصفا والمروة وهي من شعائر الحج.

وتقترن "منى" بما ينحر فيها من أضحيات، قال[2]:

يظنُّ الضيوفُ أنّ دارَهم مِنىً ... ودهرَهُمُ عيدٌ لعظْم المناحرِ

ونحن نعلم أنّ الضيوف يقدم لهم الطعام وبخاصة ما يذبح من الشاء أو ما ينحر من الإبل، ومن هنا، جاءت هذه الصورة في البيت، فالضيوف يلحظون ما ينحر لهم من الإبل الكثيرة، فيخيل إليهم أنّ هذه الإبل ليست قرى لهم، وإنما هي أضحيات تقدم يوم النحر في منى.

ويعزي الشاعر أبا القاسم بن أيوب عن زوجة أبيه أبي المعالي بن عبدالرحيم، فيبين أنها عريقة

(١) صردر، **الديوان**، ص٢٢١-٢٢٢. الأبابيل: الجماعات، الوخد: ضرب من السير السريع، الخيف: اسم يقع مضافاً إلى مواضع كثيرة، ولا يكون خيفاً إلا بين جبلين، وقيل: الخيف: ارتفاع وهبوط في سفح جبل أو غلظ، وأشهرها خيف منى. انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج٢، ص٥٢٦، المرو: حجارة بيض، وهو أيضاً موضع من شعائر الحج.

(٢) **المصدر السابق**، ص٨٧.

النسب والأصل، فيقول[١]:

سليلةٌ من سوابقٍ درجوا ... أمامَها فاستخفَّها العجَلُ
من الخُدورِ التي بها احتجبوا ... إلى القبورِ التي بها نزلوا
تُنحرُ في مكةَ العِشارُ ولا ... تُنحرُ إلا عليهم المُقَلُ

يكثف النص من واقع الشعور الديني وبخاصة في البيت الأخير، إذ تبدو مكة المكرمة، أيضا، موضعا تنحر فيه الأضحيات وقت الحج.

وتبدو، طريفة، الصورة في الشطر الثاني من البيت الأخير، ذلك أن النحر من متعلقات الإبل، ولكن الشاعر يزاوج بين عناصر لا وجود لها في عالم الواقع، لكنه يبتغي أن يعبر عن انفعاله، فيتخيل أن الدموع تنحر كالإبل، دلالة على غزارتها، ولا شك في أن العناصر غير المتوقعة تثير وعي المتلقي بل " تتناسب قيمة كل ظاهرة أسلوبية مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً بحيث كلما كانت الخاصية غير منتظرة، كان وقعها على نفس القارئ أعمق"[٢].

ويعاتب صَرَّدُرّ بعض رؤساء العصر في نبوة جرت بينهما، فيلجأ إلى القسم بالأماكن المقدسة في الحجاز وذكر بعض المواضع الدينية ، فيقول[٣]:

وأُقسمُ بالمطايا مُشْعِراتٍ ... غداةَ النحرِ قد خُلْخِلْنَ عُقْلا
وبالغُبْرِ الأشاعثِ لا دِهانٌ ... تُرجِّلُهم ولا الهاماتُ تُفلى
وبالجمراتِ تحذفُ أخشبَيْها ... أناملُ تبتغي مَنّاً وفَضْلا
وبالحَرمَيْنِ تملأُ عَرصَتَيْها ... من الآفاقِ ركبانٌ ورَجْلى
وبالبيتِ المُقدَّسِ والمُوَفَّى ... قِرى الأضيافِ عنه والمُصَلَّى
بأنّي ما لبستُ الغشَّ ثوباً ... ولا أسكنتُ قلبي فيكَ غِلاّ

يحشد الشاعر مجموعة من أسماء الأماكن المقدسة في الحجاز وفي غيره كالحرمين والبيت المقدس

---

(١) صردر، **الديوان**، ص ١٤٧ العشار: الإبل التي مر على حملها عشرة أشهر.

(٢) المسدي، عبد السلام، **الأسلوبية والأسلوب**، ليبيا - تونس، الدار العربية، ١٩٨٢، ص ٨٦، وانظر أبو ديب، كمال، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص ٣٨.

(٣) صردر، **الديوان**، ص ١٧١ – ١٧٢. المشعرات: البدن المعلمة، وهو أن يشق جلدها أو أن تطعن اسنمتها لتعرف أنها من الهدي. خلخلن: البسن في موضع الخلاخيل. عقل: جمع عقال وهو ما تربط به الدابة، الغبر الأشاعث: هم الحجاج الذين يمتطون الإبل. رجل شعره: سرحه، الهامات، جمع هامة وهي الرأس، الأخشبان: جبلان يضافان تارة إلى مكة، وتارة إلى منى، انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج١، ص١٤٩. المصلى: على حافة وادي عرنة على تخوم عرفة. انظر المقدسي، أبو عبدالله محمدبن أحمد البشاري (ت ٣٨٠هـ / ٩٩٠م)، **أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم**، تحقيق محمد مخزوم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٨٧، ص٧٩.

والمصلى والجمرات، ليقسم بها، كما يقسم بالحجاج وبالإبل التي يمتطيها هؤلاء الحجاج، ذلك أن الإبل تصطحب في السير في الحج، فعظّمها لذلك، وأقسم بها، كل ذلك، ليبرز الشاعر الأنا الشعرية نقية تخلو من الغش والحقد.

ويبدو لي أن البيت الأخير هو مركز الإشعاع الدلالي في النص، فقد لخص فيه الشاعر منهجه وموقفه الخلقي، ولا بد من الكشف عن الصورة التي تضمنها هذا البيت، فالثوب خارجي يستر العورة، ويمنح صاحبه جمالا، أما القلب، فداخلي، وهو مقر العواطف والأحاسيس، ليبين الشاعر أن مسلكه الخارجي ينبع من إحساس صادق وعميق في تعامله مع الناس.

وأعتقد أن الشاعر نجح في إثارة القارئ لمتابعة الصورة وملاحقة المعنى عن طريق توالي القسم في النص، إذ لم تتحل القضية التي يود الإبانة عنها إلا في نهاية الأبيات.

وإذا تأملنا النص السابق، فإننا نلاحظ أن الشاعر كان ينظر في قسمه إلى النابغة الذبياني [1]، ولا غرو في هذا، "فالتناص للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان" [2].

ويتخذ الشاعر من جبلي "يذبل" و "يلملم" رمزاً إلى القوة والصلابة، وذلك حين يمدح أبا المعالي ابن عبد الرحيم ، فيقول[3]:

ثَبْتُ الجَنانِ كأنما في بُرْدِهِ يومَ الزعازعِ يَذْبُلٌ ويَلملَمُ

فيصور الشاعر قلب الممدوح بالصلابة والقوة التي تشبه صلابة الجبال وقوتها.

ويمدح الشاعر زعيم الرؤساء، فيقول[4]:

كأنّ الحُبى يومَ تعقادِها عليه، على يَذْبُلٍ أو حِراءِ

يصف الشاعر الممدوح بالحلم والرزانة، فلا تستفزه المواقف ولا تستثيره، فكأنه جبل "يذبل" أو

---

(١) وذلك حين قال النابغة:

بُمصْطَحباتٍ من لَصافٍ وثَبْرةٍ يزُرْنَ إلالاً سيرهُنَّ التَّدافُعُ
عليهنّ شُعْثٌ عامِدونَ لحجِّهم فهنَّ كأطرافِ الحَنِيِّ خواضعُ

انظر: النابغة، **الديوان**، ص ٣٦. بمصطحبات: يعني الإبل. لصاف وثبرة: موضعان في بلاد تميم. وإلال: جبل عن يمين الحاج إذا وقفت بعرفة. عليهن شعث: أي متغيرون من السفر. كأطراف الحنى، الحنى: القسي، يريد أنها ضامرة دقيقة من شدة السير والجهد معوجة. خواضع: خواشع ذليلة من الجهد.

(٢) مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"**، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص ١٢٥.

(٣) صردر، **الديوان**، ص ٣٧، يذبل: جبل مشهور الذكر بنجد في طريقها. انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٥، ص ٤٩٦. يلملم: جبل من الطائف على ليلتين أو ثلاث. انظر **المصدر السابق** ج٥، ص ٥٠٤.

(٤) **المصدر السابق**، ص١٢١، حراء: جبل بمكة، انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج٢، ص٤٣٢.

"حراء" في ثقله وثباته ورزانته.

ويعزي الشاعر بعض الممدوحين عن أخته، قائلاً(١):

وعادتُــــكَ الــــصبرُ إن قَعْقَعَــــتْ ... صــــواعقَهنَّ الخطــــوبُ الجِــــسامُ

تمــــرُّ عليــــكَ مــــرورَ الريــــا ... حِ زاحمهــــا يَــــذْبُلٌ أو شَــــمَامُ

يتخذ الشاعر من هذين الجبلين: "يذبل" و "شمام" رمزاً إلى المنعة والقوة والصمود، ثم يشبه هذا الممدوح في ثبات فؤاده وصبره بهما، فلا تزعزعه المصائب ولا تأخذ منه مثلما لا تزعزع الرياح هذين الجبلين.

ويمدح الشاعر رئيس الرؤساء، أبا القاسم بن المسلمة، ويشير إلى مقارعة الروم وغيرهم، فيقول(٢):

وفــــوارسٌ يَــــصْلَوْنَ نــــيرانَ الــــوَغى ... ممــــا تــــثيرُ جيــــادُهم بــــدخانِ

جنبــــوا إلى الأعــــداء كُــــلَّ طِمِــــرَّةٍ ... بُنيــــتْ مفاصــــلُها علــــى شــــيطانِ

مِثــــل المراقــــبِ تحــــتَهم وهُــــمُ علــــى ... صَــــهواتِها كالهَــــضْبِ مــــن ثَهْــــلانِ

يصور الشاعر هول هذه المعركة، فقد كان الفرسان يصلون ناراً حامية، ثم يشيد بخيول الممدوح، فبتخيل "مفاصلها قد بنيت على شيطان" لشدتها وحركتها، ويصور هذه الخيول بالمراقب المرتفعة تحت الفرسان، ويفصل في صورتها، فتتراءى صهواتها له كالهضاب من جبل ثهلان، ذلك أن هذا الجبل كان ضخماً، وكانت له مكانة في نفوس الناس، حتى ضربت به العرب المثل في الثقل، فقالت: أثقل من ثهلان ولعظمه في صدورهم(٣).

ومن الجدير ذكره أن الشاعر قد اعتمد على بنية التشبيه – في معظم النصوص السابقة التي صور فيها الجبال – وهو تشبيه بسيط وقريب من ذهن المتلقي، لوضوح العلاقة بين المشبه والمشبه بـه، لتبدو صوره أكثر إقناعا وواقعية.

وتبدو فتنة الشاعر المدهشة بنعمان وساكنيه، حين يقول(٤):

إيــــهٍ أحاديــــث نَعْمــــانٍ وســــاكنه ... إنّ الحــــديثَ عــــن الأحبــــاب أسمــــارُ

يا حبذا روضُــــه الأحــــوى إذا احتجبــــت ... عــــنيِّ الثغــــورُ حكاهــــا منــــه نُــــوَّارُ

وحبــــذا البــــانُ أغــــصاناً كــــرُمنَ فمــــا ... لهُــــنَّ إلا الحَمــــامُ الــــوُرقُ أثمــــارُ

---

(١) صردر، **الديوان**، ص١٨٦، شمام: جبل في بلاد قشير، انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج٣، ص٨٠٧.

(٢) **المصدر السابق**، ص١٢-١٣. الطمرة: الفرس المستعدة للوثب والعدو. المراقب: جمع مرقب وهو الموضع المشرف. الهضب: جمع هضبة وهي الجبل خلق من صخرة واحدة. ثهلان: جبل باليمن، وقيل: جبل بالعالية، انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج١، ص٣٤٧.

(٣) انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج١، ص٣٤٧.

(٤) صردر، **الديوان**، ص٢٧. نعمان: واد في عرفة [دونها] إلى منى، انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج٤، ص١٣١٦.

يكشف الشاعر عن آفاق هذه العلاقة الوثيقة التي تربطه بالمكان، ذلك انه يحب الاستماع إلى أي حديث من نعمان وأهله، آية ذلك استخدامه: "إيه" –منونة- مما يعني أنه يطلب الاستزادة من أي حديث[(١)].

ومن الجدير ذكره أنّ "نعمان" قد وصف بأنه "كثير الأراك"[(٢)]. ومن المعروف أن شجرة الآراك كانت تصور في الشعر الجاهلي مربعاً للظباء[(٣)]، ومن هنا، فربما كان يدور في وجدان الشاعر أنّ هذه الأشجار مربع للظباء التي ترمز في خيال العربي إلى النساء الجميلات، كما أدخل الشاعر الحمام في تجربته الفنية، فتخيله ثماراً لأغصان البان، ليصور مشاعر الحنين التي غالباً ما يرمز إليها الحمام.

وتبدو صورة "عبقر" في شعره، حين يقول[(٤)]:

وسَواهمٍ لبناتِ نَعْشٍ لحظُها وخِفافُها تفلي بناتِ الأوْبَرِ
فأتتكَ أمثالَ السعالي زُوِّجتْ أشباحَ رُكبانٍ كجِنَّةِ عَبْقَرِ

يصف الشاعر النوق بأنها شاخصة أبصارها نحو النجوم، دلالة على سرعتها، ولعله اختار "بنات نعش"، لأن لها دلالة أسطورية، أيضاً، فقد نسجت حولها أساطير وخرافات، لعل من أبرزها تلك القائلة بأن الجدي قتل نعشاً، أحد نجوم بنات نعش، فبناته أبداً يردن اللحاق به للاقتصاص من الجدي[(٥)]، ولذا، فالشاعر يريد أن يصور هذه الإبل ظمأى إلى الاقتصاص من الأعداء.

ويلتفت الشاعر إلى خفاف هذه الإبل، فيصورها بأنها شديدة الوقع على الأرض، كأنها تفلي الكمأة، ثم يشبهها –النوق- بالغيلان التي "زوجت أشباح ركبان"، دلالة على سرعتها وشدة حركتها. ويلوح لي أن الصورة في الشطر الثاني من البيت الثاني تنبش الشعور بالخوف والإعجاب اللذين يكتنفان الأنا الشعرية.

وواضح أن الشاعر استمد فكرته مما وقر في الذهن العربي من أن "عبقراً" موطن للجنّ.

---

(١) ابن يعيش، موفق الدين بن علي (ت ٦٤٣هـ / ١٢٤٥م)، **شرح المفصل**، صححه وعلق عليه جماعة من العلماء، عنيت بطبعه ونشره إدارة الطباعة المنيرية، مصر، ج٤: ص٣٢.

(٢) انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج٤، ص١٣١٦.

(٣) عبدالرحمن، نصرت، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٦، ص٨٦.

(٤) صردر، **الديوان**، ص٥٢، السواهم: النوق الضامرة، بنات الأوبر: ضرب من الكمأة شبه اللفت ولونها كلون التراب، السعالي: الغيلان، عبقر: أرض كان يسكنها الجن، ويقال في المثل: كأنهم جن عبقر، انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٤، ص٨٩.

(٥) شامي، يحيى عبدالأمير، **النجوم في الشعر العربي القديم حتى أواخر العصر الأموي**، ط١، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٢، ص٢٢٤.

والظاهر أن الشاعر كان ينظر إلى قول زهير بن أبي سلمى في وصفه للفرسان الذين يمتطون الخيل(١)، مما يعني أن صَرَّدُرّ كان معجباً بالشعر القديم، ومطلعاً عليه، فحاول تقليده، واستمداد الصور منه.

ويمدح الشاعر الوزير أبا نصر محمد بن محمد ويمدح ولده عميد الدولة ويهنئه بالخلع عليه واستخلافه على الوزارة، فيقول(٢):

هذا أميرُ المؤمنينَ وظنه ... بالغيب مرآةٌ تُضيءُ وتلمعُ
لّما تنسَّمَ من شمائلِ عِطْفِهِ ... أرَجَ الكفايةِ فائحاً يتضوَّعُ
ناجاهُ بالوادي المُقدَّسِ نابذاً ... كَلِماً تلينُ لها القلوبُ وتخشعُ
وكساهُ من حُللِ الدِّمقْسِ جَلابِبا ... كالروضِ بل منهُ أغَضُّ وأنصَعُ
فكأنها نُسِجَتْ بجَنَّةِ عبقرٍ ... أو ظلَّ يرقمُها الربيعُ ويَطْبَعُ

ولا شك في أن الشاعر امتص صورة "عبقر" من الموروث، إذ قيل: إن عبقراً كان بلداً قديماً وخرب، وكان ينسب إليه الوشي، فلما لم يعرفوه نسبوه إلى الجن... ويقال: إنّ أصله أنّ عبقراً كان يوشى فيه البسط وغيرها، فنسب كل شيء جيد إلى عبقر(٣).

وغير خاف أن الحس الديني يتبدى في الأدبيات السابقة، ذلك أن قوله: "أمير المؤمنين" يذكرنا بعهد الخلفاء الراشدين وبخاصة عمر بن الخطاب –رضي الله عنه- كما يتناص الشاعر في البيت الثالث مع الخطاب القرآني، في قوله سبحانه وتعالى: ﴿فاخلع نعليك إنك بالوادي المقدس طوى﴾(٤)، ليدلل الشاعر على مكانة الممدوح التي تصل إلى مرتبة دينية عظيمة، ولا غرو في هذا، فالشاعر كان "قد حفظ القرآن الكريم وسمع الحديث الشريف من ابن شيران وغيره"(٥)، ولذا، فلا بد أن يتبدى الأثر الديني في شعره.

وتبرز علاقة الشاعر بالمواضع النجدية والحجازية، حين يقول(٦):

---

(١) وذلك حين قال زهير:

بخَيْلٍ عليها جِنَّةٌ عبقريَّةٌ ... جَديرون يوماً أن يَنالوا ويَستَعلوا

انظر: **شرح شعر زهير بن أبي سلمى**، صنعة أبي العباس ثعلب، تحقيق فخر الدين قباوة، ط١، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ١٩٨١، ص ٨٧.

(٢) صردر، **الديوان**، ص٧٢، الدمقس: الحرير.

(٣) انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٤، ص٨٩-٩٠.

(٤) **سورة طه**، الآية ١٢.

(٥) ابن كثير، أبو الفداء الدمشقي (ت٧٧٤هـ/١٣٧٢م)، **البداية والنهاية**، تحقيق أحمد أبو ملحم وآخرين، ط٣، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧، ج١٢، ص١١٥.

(٦) صردر، **الديوان**، ص٣١، قرار واد قرب المدينة، انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٤، ص٣٥٨. غلول: جمع غلّ وهو القيد القطن: جمع قطين، بمعنى القاطن.

يقتـــادني الـــبرقُ اليمـــانيْ كأنّـــه | مِـــن عنـــدِ إيمـــاضِ الثغـــورِ رســـولُ
وكـــأنّ قلـــبي -والمهامـــه بيننـــا- | حـــيٌّ علـــى وادي العِـــضاهِ حُلـــولُ
تُفـــتي بـــراقعُهم، ومـــا اســـتفتيتُها | إنّ اللحـــاظَ إذا اختُلِـــسْنَ غُلـــولُ
انظر خَلِيلـــي مـــن قَـــرَارٍ هـــل تـــرى | قَطَنـــاً فَطَـــرْفُ العـــامريِّ كليـــلُ؟
وحلفتُ مـــا بَـــصَري بأصـــدقَ منكمـــا | نظـــراً ولكـــنّ الغـــرامَ دليـــلُ

اتكأ الشاعر على الصورة الاستعارية في نقل تجربته إلى المتلقين، فقد نكث بنية الجملة الشعرية المألوفة، فأنسن البرق اليماني، فجعله يقتاده كأنه رسول، ولا شك في أنّ أنسنة البرق من الأمور التي تفاجئ المتلقي وتضعه أمام شيء غير مألوف، أمّا قلبه، فيصوره قد انفصل عنه، وحلّ على "وادي العضاه"، ثم عمد إلى الجملة الاعتراضية: "والمهامه بيننا"، وقد جسد هذا الفصل أسلوبياً انفصال الشاعر عن ذاته.

ويكسب الشاعر البراقع صفات الإنسان وأفعاله، فصارت تفتي دون أذن من الشاعر، أمّا النظرات، فاستحالت قيوداً تكبل الشاعر.

ويشرك الشاعر صاحباً وهمياً -كعادة الشعراء الجاهليين- فيبثه مشاعره، ويصطنع سؤاله عن سكان هذا المكان: "قرار"، ولعله فزع إليه، ليبعد عن نفسه الإحساس بالوحدة والانفرادية -ولو فنياً- ولعلّ تحليل الأسماء المبثوثة من شأنه أن يضيء لنا الأبيات من الداخل، ذلك أن لفظة: "قرار" توحي بالتجمع والسكينة، أما "قطن"، فتنطوي على معنى السكن أو السكون والهدوء، وهي تشير إلى سكون نفس الشاعر بسبب رؤية الأحبة ومواضعهم(١). - ولو عن طريق الذكرى والخيال -.

ويلوح لي أن الشاعر تأثر بطفيل الغنوي (٢) في البيت الرابع، ولا بدع، فهو - صَرَّدُرّ - يتحدث عن أمكنة وتجارب كانت تدور في وجدان الشاعر الجاهلي وتؤرقه كطفيل وغيره.

ويعلن صَرَّدُرّ حبه لظباء "سليم" التي يكني بها عن فتياته الجميلات، يقول(٣):

لقـــد كـــذبَ الفـــألُ مِمَّـــا زجـــرتُ | ظِبـــاءَ سُـــلَيْمٍ بـــوادي الـــسَّلَمْ
فمـــا كُـــنَّ إلا الجـــوى والأســـى | وطُـــولَ الـــسُّهادِ وفَـــرْطَ الـــسَّقَمْ

(١) انظر اليوسف، يوسف، **بحوث في المعلقات**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨، ص١٨٣، فقد أفدت من بحثه.
(٢) وذلك حين قال طفيل الغنوي:

تبصَّرْ خَلِيلي هل ترى من ظعائنٍ | تَحمَّلْنَ أمثالَ النِّعاجِ عَقائِلُهْ

انظر طفيل الغنوي، طفيل بن عوف، **الديوان**، شرح الأصمعي، تحقيق حسان فلاح أوغلي، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧، ص ١١٤. عقائله: كرائمه. النعاج: جمع نعجة.
(٣) صردر، **الديوان**، ص٢٢٥، السليم: موضع بين حجر وذات العشر في طريق حاج البصرة، وذكرت في منازل العقيق بالمدينة. انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٣، ص٢٧٦.

يكشف هذا النص عن بعض المعتقدات الاجتماعية التي كانت تسود المجتمع العربي في القديم وبخاصة في العصر الجاهلي، وهي عادة الزجر أو ما تسمى السانح والبارح، "فالسانح ما ولاك ميامنه، والبارح ما ولاك مياسره، وقيل: السانح يتيمن به أهل نجد، ويتشاءمون بالبارح... وقيل: السنيح عند أهل الحجاز: ما أتى عن اليمين إلى اليسار، والبارح عندهم: ما أتى من اليسار إلى اليمين..."(١).

ومن الواضح أن الشاعر وظف بنية الجناس في قوله: "سليم" و "السلم"، ليجذب القارئ عن طريق هذه البنية الاشتقاقية وبخاصة أنّ حرف السين مهموس يستريح إليه السامع، ثم عمد إلى التقسيم في قوله: "ظباء" سليم" و "وادي السلم" و "طول السهاد" و "فرط السقم"،مما يدل على قدرة فنية لدى الشاعر استطاع من خلالها شد المتلقي إلى مضمون الخطاب.

وتبدو "بيشة" هاجساً أصيلاً في تجربة صَرَّدُرّ، قال:(٢)

وأنَّ فروعَ البانِ من أرضِ بيشَةٍ ... حَبيبٌ إليَّ ظِلُّها وحَرورُها

ألذُّ من الوردِ الجَنيِّ عَرارُها ... وأحلى من الشُّهد المُصفَّى بَريرُها

ربط الشاعر أرض "بيشة" وأشجارها بالأنا الشاعرة، ثم اعتمد على حاستين، لنقل الصورة إلى المتلقي، هما: حاسة الشم وحاسة الذوق، في البيت الثاني، ليصنع تشكيلاً جمالياً يمتع السامع.

وقد فصل الشاعر بين المبتدأ: "عرارها" وخبره المقدم: "ألذ" بشبه الجملة "من الورد الجني"، كما فصل بين المبتدأ "بريرها" وخبره المقدم: "أحلى" بشبه الجملة "من الشهد المصفى"، لأن الورد معروف برائحته الزكية التي يرنو إليها معظم البشر، كما أنّ العسل رمز إلى الحلاوة التي ينشدها الإنسان، ومن هنا، لجأ الشاعر إلى هذا الاعتراض، إلى جانب أنه اختار صيغ المفاضلة في قوله: "ألذّ" و "أحلى"، ليبين أن هذه الأشجار: "العرار والبرير"محببة لدى الشاعر، بل لا يفوقها شيء مهما كان قيماً أو عظيماً.

ويشير الشاعر إلى بعض المواضع، فيقول(٣):

يا ناقةَ الظبيةِ التي ظَعَنتْ ... أهوْدَجاً ما حمّلتِ أم بُرُجا؟

زادَ بكِ البدرُ في منازلِهِ ... مَنزِلَتيْها عُسْفَانَ أو أمَجَا

(١) ابن رشيق القيرواني، أبو الحسن الأزدي (ت ٤٦٣هـ / ١٠٧١م)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١، ج٢، ص٢٦٢-٢٦٣.

(٢) صردر، **الديوان**، ص ٥٧-٥٨، بيشة: من عمل مكة مما يلي اليمن من مكة... وبها من النخل والفسيل شيء كثير، وفي وادي بيشة موضع شجر كثير الأسد. انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج١، ص٦٢٧-٦٢٨.

(٣) صردر، **الديوان**، ص٢١٩. عسفان: منهل من مناهل الطريق من الجحفة ومكة. انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٤، ص١٣٧، امج: بلد من أعراض المدينة. انظر **المصدر السابق**، ج١، ص٢٩٦، وهي صغيرة بها خمسة حصون، انظر المقدسي، **أحسن التقاسيم**، ص٨١.

يصطنع الشاعر علاقة مع شيء غير متوقع، مما يمنح القارئ مفاجأة أمام علاقات جديدة تستفزه لكشف الما وراء من الصورة القائمة، فيدرك أن المقصود بالظبية امرأة يعشقها الشاعر، ولا ريب في أن استنطاق الناقة مؤشر على الإبداع ومعلم دال على الانحراف الذي يكون "بالنسبة إلى صاحبه سمة للإبداع الشخصي وبالنسبة إلى متلقيه مدخلاً إلى عالم جديد"(١).

كما تعتمد الصورة على المبالغة، إذ يبيّن الشاعر أنّ البدر قد ازداد إشراقاً بهذه المحبوبة يفوق جمالية "عسفان وأمج"، بها.

ويتبدى تعلق الشاعر بالرقمتين والنقا، حين يقول:(٢)

قُلْ للمُقيمينَ بالبطحاءِ إنّ لكم ... بالرَّقمتين أسيراً ما لهُ فادي
بينَ العواذلِ تطويه وتنشُرُهُ ... مثلَ المريضِ طريحاً بينَ عُوَّادِ
ليتَ المَلامَةَ سَدَّتْ كُلَّ سامِعةٍ ... فلم تجدْ مَسْلكاً أُرجوزة الحادي
قالوا: تعوَّضْ بغِزلانِ النقا بدلاً ... أمُقنعي شِبْهُ أجيادٍ لأجيادِ
إنّ الظِباءَ التي هامَ الفؤادُ بها ... يَرْعَيْنَ ما بينَ أحشاءٍ وأكبادِ

يبدو المكان "الرقمتان" عنصراً مهماً في تجربة الشاعر، فقد استحال أسيراً له ولأهله، دلالة على تمكن الحب من قلبه، ثم يصور ما آل إليه من شقاء، فيتخيل نفسه يقف بين عذاله الذين يكيلون له اللوم والعذل، ثم يشبه هذا الموقف بحالة المريض الذي يطرح بين عواده وزائريه، وهي صورة تدل على الضعف واليأس.

ويفصح الشاعر عن تعلقه بفتيات "النقا" اللاتي يشبهن الظباء، ولكنها ظباء من نمط آخر، إنها ظباء ترعى ما بين قلبه وكبده، دلالة على هيامه بها، وانشداده إليها، وهي صورة طريفة — شأنها شأن كثير من صوره - ولعل هذا ما دفع القدماء إلى وصف شعره بأن "عليه حلاوة رائقة وبهجة فائقة"(٣).

ولنا أن نلاحظ أن الشاعر يصطنع علاقة بين الأنا والجماعة -في البيتين الأول والرابع- لشد السامع إلى بنية الخطاب عن طريق هذا الحوار المصطنع وهو حوار من طرف واحد- لكنه في البيت الأول

---

(١) عياد، شكري، **اللغة والإبداع**: انترناشيونال برس، القاهرة، ط١، ١٩٨٨، ص٨٩، وانظر ربابعة، موسى، **جماليات الأسلوب والتلقي**، ص٦٠.

(٢) صردر، **الديوان**، ص١٠٥-١٠٦.الرقمتان: روضتان، احداهما قريبة من البصرة، والأخرى بنجد، انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج٢، ص٦٦٧. النقا: نقا الحسن بتعشار، وتعشار لعله ماء لنبي ضبة بنجد، انظر: **المصدر السابق**، ج١، ص٣١٤. وقيل: نقا الحسن: الحسن شجر، سمي بذلك لحسنه، وقيل: هو حبل. انظر ابن رشيق القيرواني، **العمدة**، ج٢، ص٢٠٨.

(٣) الحنبلي، أبو الفلاح عبدالحي ابن العماد (ت ١٠٨٩هـ / ١٦٧٨م)، **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**، منشورات دار الآفاق الجديدة، ج٣، ص٣٢٢.

يوجه الخطاب للجماعة لإبلاغهم عن حالته، أما في البيت الرابع، فالجماعة هي التي توجه الخطاب إليه، ولكنه يرفض كلامهم، ويفند آراءهم.

ويمثل المكان "لينة" جزءاً من تجربة الشاعر، قال[(١)]:

يا ماءَ لِينَةَ لو نقعتَ أُوامي ... كانت حياضُكَ لي كؤوسَ مُدَامِ
لا يعدِلُ المشغوفُ عن سننِ الهوى ... ولو ان حَدَّ العَذْلِ غَرْبُ حُسَامِ
ولقد عرضتُ على السُّلوِّ جوانحي الـ ... ـحَرَّى فلم يَرَهنَّ دارَ مقامِ

يكشف الشاعر - في الأبيات السابقة - عن بعد اجتماعي، ذلك أنّ العذل -عذل العشاق - من الأمور المألوفة في المجتمع العربي والشعر القديم، ولكنّ شاعرنا – شأنه شأن كثير من الشعراء العرب القدماء - يرفض مبدأ العذل، ويصرح باللامبالاة من خلال صوره الشعرية، إذ يصور جوانحه -أو قلبه - بالأشياء التي تعرض على السلو الذي غدا كالإنسان ذا قدرة على تمحيص هذه الأشياء ونقدها، فأدرك - السلو - أنّ هذه الجوانح ليست دار مقام"، وهي صورة نفسية تعبر عن هواجس الشاعر الداخلية.

ويستوقفنا أسلوب الخطاب في الأبيات، فقد خاطب الشاعر غير العاقل "ماء لينة" في البيت الأول، واستخدم ضمير الغائب في البيت الثاني، ووجه الخطاب إلى الأنا في الشطر الأول من البيت الأخير، وانتقل إلى ضمير الغائب في الشطر الثاني من البيت نفسه، ولعل هذا الإسناد إلى الضمائر المختلفة جاء صدى لتشظيات الذات وتوتراتها.

وتستأثر الأماكن النجدية باهتمامه، إذ يقول:[(٢)]

غداً تراها جُنَّحاً على الغضا ... تطلبُ عهداً من زمانٍ قد مضى
ما بالُها خاشعةً أبصارُها ... إلا إذا بَرْقُ العقيقِ أوْ مضا
مَرُوعَةً تَحسبُ في هاماتِها ... صوارماً منهُ عليها تُنْتَضى
حنَّتْ إلى رَكْبِ الحجازِ تشتكي ... إليه من أهلِ العُذَيْبِ مَرَضا

يطالعنا الشاعر بهذا المطلع، ولعله يتحدث فيه عن إبله، التي تميل إلى الغضا، والغضا في الأصل، من نبات الرمل له هدب كهدب الأرطى.. وأهل الغضا: أهل نجد لكثرته هناك"[(٣)]. ولذا، فيبدو أن الشاعر

---

(١) صردر، **الديوان**، ص٢٠٦-٢٠٧. لينة: بئر من أعذب الآبار بطريق مكة. انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج٤، ص١١٦٧. الأوام: شدة العطش، آرام: جمع رئم، وهو الظبي الخالص البياض.

(٢) صردر، **الديوان**، ص٢٢٥. العذيب: ماء بين القادسية والمغيثة، وقيل: هو واد لبني تميم وهو من منازل خارج الكوفة. انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٤، ص١٠٣.

(٣) ابن منظور المصري (ت ٧١١هـ / ١٣١١م)، **لسان العرب المحيط**، إعداد يوسف خياط ونديم مرعشلي، ١٩٧٠، غضا.

يعني بالغضا أهل نجد.

ثم يسقط الشاعر أحاسيسه الداخلية على هذه الإبل، فيجعلها تبحث عن عهود سابقة، والحقيقة أنّ الشاعر هو الذي يحنّ إلى الغضا – أو إلى نجد وذكرياتها الحلوة.

ويثير البرق الذي يلوح فوق "العقيق" الإبل –أو بالأحرى الشاعر - فتغدو مروعة تصرّ آذانها، فتبدو كالسيوف المشهرة، ويظل يتلفع بعباءة خارجية، فيلوذ بالإبل، ويتخيلها "تحن إلى ركب الحجاز، لتشتكي إليه من أهل العذيب"، ويلوح لي أنّ الشاعر يبتغي أن يقيم علاقة بين هذه المواضع والمعطيات، فالشكوى ليست حقيقية، ولم يكن هناك مرض، وإنما يريد الشاعر أن يصور سطوة هذه الأمكنة وأهلها الذين تعلق بهم، وبخاصة أن "العذيب" هو في الأصل ماء، والعذوبة من صفات الماء، ومن المعروف أن الماء سر الحياة بشهادة رب العزة حين قال: ﴿وجعلنا من الماء كل شيء حي﴾ [(١)]، وبالتالي، فالشاعر يريد أن يبين أنه متعلق بأهل العذيب، فهم سر سعادته واطمئنانه.

ومن الواضح أن الشاعر يعدد الأمكنة ويوالي بينها، ولا شك في أن هذا التعدد يوحي بالتعلق والحب الدفين، وكأن الشاعر يتلذذ بذكر هذه المواضع، ليشفي غليل النفس وبوارح الحب والشوق والحنين[(٢)].

ولنصغ إلى صَرَّدُرّ وهو يتغزل، قال[(٣)]:

بالجِزْعِ ذي السَّمُراتِ لي قَمَرٌ غَلَبَتْ عليه سحائبُ الأُزرِ
أرسلتُ أنفاسي فما انقشعَتْ عنه وجاد الطَّرْفُ بالمَطَرِ

وظف الشاعر الصورة الاستعارية التي حجبت المعنى، فنشطت خيال القارئ، ذلك أن لفظة "قمر" لا يمكن أن تدل على القمر الحقيقي، بدليل كلمة: "الأزر" –أي الثياب -، وإنما أراد الشاعر أن يرمز بالقمر إلى المحبوبة التي تشبه القمر في استدارة وجهها وجمالها وبخاصة أن الشاعر قرن هذا القمر بضمير المتكلم: "لي"، إذ ليس للإنسان قمر حقيقي، كما أنّ الأنفاس لا يمكن أن تكون رسولاً حقيقياً على صعيد الواقع، وإنما أراد الشاعر أن يصور أشواقه وحبه العميق لهذه المحبوبة، وكذلك لفظة "المطر"، فقد تخلت عن دلالتها الأصلية؛ لتصبح رمزاً إلى الدموع، إذ ربطها الشاعر بالعين، دلالة على الحزن الذي يستبد به.

وتبرز أسماء بعض الحصون حين يعزي الشاعر أحد رؤساء العصر عن أخيه، فيبين أن الموت هو

(١) **سورة الأنبياء**، الآية ٣٠.

(٢) انظر العبادي، عبدالله عبدالكريم، **رؤية جديدة في شعر ابن قيس الرقيات**، مطبوعات نادي الطائف الأدبي، ١٩٩٠، ص ١١٩. فقد أفدت من تحليله.

(٣) صردر، **الديوان**، ص١٩٣، الجزع: لعله مكان في الجزيرة العربية، السمرات: جمع سمرة وهي شجرة من العضاه تغمى البيوت بخشبها، وليس في العضاه أجود خشباً من السمر. أزر: جمع إزار.

الخاتمة الطبيعية لبَني البشر، يقول:[١]

وكـــلُّ أبيٍّ لـــداعي الحِمـــام   مـــتىَ يدْعُـــهُ ســـامعٌ طـــائعُ
يُـــسلِّمُ مُهجتَـــهُ ســـائماً   كمـــا مَـــدَّ راحتَـــه البـــائعُ
رمَـــى الـــضَّيزنَ الحَـــضْرُ عـــن مَتْنـــهِ   وحَـــسَّانُ أسْـــلَمَهُ فـــارعُ

تستوقفنا الصور الفنية في الأبيات، إذ تخيل الشاعر أنّ للموت داعياً ينادي البشر، فلا أحد يستطيع أن يفلت منه أو يرفض مطلبه، بل يقدم قلبه إليه مثلما يعرض صاحب السلعة سلعته على السائم، ثم يختار الشاعر أعلاماً لها صدى في ذاكرة التاريخ، ليبين أنها لم تنج من مخالب الموت، إذ يصور حصن "الحضر" يرمي الضيزن –ملك الجزيرة- على الرغم من أن هذا الحصن بناه الضيزن لحمايته، ولكن هيهات!! أما حسان بن ثابت، فيصور الشاعر حصنه يسلمه، أيضاً، إلى الموت و لم ينقذه منه.

ولنا أن نلاحظ أن المبدع قد أوقع "الحضر" و "فارع" موقع الفاعلية، وقدم المفعول به: "الضيزن"، والضمير – الهاء – في قوله "أسلمه ليدلل على أنّ هذه الأعلام –على أهميتها- قد اخترمها المـوت، أمّا الحصون، فظلت قائمة تقاوم عوادي الدهر، وأيدي البلى.

ويذكر الشاعر "عكاظ" ويقرنها بسوقها، قال يمدح الوزير أبا المعالي بن عبدالرحيم[٢]:

في كـــلِّ يـــومٍ للمكـــارمِ عنـــدَهُ   ســـوقٌ، عُكـــاظٌ دونَهـــا والمواسِـــمُ

وهذه هي صورة "عكاظ" في الذهن العربي، فهي من أسواق العرب القديمة، ففيها "كانت تقام سوق العرب بموضع منه يقال له الأثيداء..."[٣].

وكتب إليه وقد عرض تقليد عمل من أعمال العراق لم يرضه، ويزري على جماعة من العمال، فيشير إلى "تبالة" قائلاً:[٤]

عُرِضَـــتْ قبلنـــا تَبَالَـــةُ للحَـــ   ـــجَّاجِ فاعتافَهـــا بوجـــهٍ عَبـــوُسِ

وغير خاف أن الشاعر امتص الفكرة في البيت من التاريخ، إذ يشير الشاعر إلى تولية الحجاج بن

(١) **المصدر السابق**، ص١٨٢، السائم: عارض السلعة لبيعها، الضيزن: ملك الجزيرة، وكان له حصن منيع يقال له الحضر، فارع: حصن بالمدينة كان لحسان بن ثابت شاعر النبي عليه السلام، انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٤، ص٢٥٩.

(٢) صردر، **الديوان**، ص٣٦، عكاظ: نخل في واد بينه وبين الطائف ليلة وبينه وبين مكة المكرمة ثلاث ليال.. وقيل: عكاظ بين نخلة والطائف وذي المجاز خلف عرفة ومجنة بمر الظهران، انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٤، ص١٦٠.

(٣) انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٤، ص١٦٠، وقالوا: كانت العرب تقيم بسوق عكاظ شهر شوال ثم تنتقل إلى سوق مجنة، فتقيم فيه عشرين يوماً من ذي القعدة، ثم تنتقل إلى سوق ذي المجاز، فتقيم فيه إلى أيام الحج. انظر **المصدر السابق**، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) صردر، **الديوان**، ص٩٢، تبالة: بقرب الطائف على طريق اليمن من مكة، انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج١، ص٣٠١.

يوسف الثقفي على "تبالة"[١]. ولا بد من الوقوف عند اللغة في النص، فقد قدم الشاعر شبه الجملة الظرفية: "قبلنا" على نائب الفاعل: "تبالة" -لما لهذا الظرف من قيمة إيحائية ودور دلالي - ذلك أن عنصر الزمان مهم داخل السياق، فالشاعر يتحدث عن زمن ماض؛ ولذا، جاء هذا الاستخدام اللغوي، كما استخدم "الفاء" في قوله: "فاعتافها"، والفاء -كما هو معروف - تدلّ على الحسم والسرعة، وهذا ما يتلاءم والموقف الأصل، فالحجاج لم يصل إلى "تبالة"، وإنما كرّ راجعاً مباشرة.

ويبدو الشاعر مغرما بذكر المواضع الحجازية، وذلك حين يقول:[٢]

نُسائلُ عن ثُماماتٍ بحُزوَى وبانُ الرملِ يعلمُ مَنْ عَنينَا
وقد كُشِفَ الغِطاءُ فما نُبالي أصرَّحْنا بذكركِ أم كَنينَا
ولو أنّي أُنادي: يا سُليمى لقالوا: ما أردتَ سوى لُبَيْنَى
ألا للهِ طيفٌ منكِ يسقي بكاساتِ الردى زُوراً ومَيْنا
مطيّته طَوالَ الدهرِ جفني فكيف شكا إليكِ وَجىً وأينا
فأمسينا كأنّا ما افترقنا وأصبحنا كأنّا ما التقينا

وإذا أنعمنا النظر في الأبيات السابقة، فإننا نلاحظ أن الثنائيات الضدية تهيمن عليها، فقد استخدم الشاعر الفعل المضارع "نسائل" في البيت الأول، في حين عمد إلى الفعل "يعلم" في البيت نفسه — بما في هذا الفعل من يقينيه — كما أسند فعل السؤال إلى الإنسان "العاقل"، لكنه جعل العلم من سمات البان — غير العاقل — مما يولد دهشة وربما جمالية — لدى المتلقي، وأتى بجملة فعلية في الشطر الأول، لتدل على التغير الذي يتحالف مع طبيعة السؤال، لكنه جاء بجملة اسمية في الشطر الثاني، لتدل على الثبات الذي يتعانق مع حالة اليقين، و لم يكتف الشاعر بهذا، وإنما لجأ إلى ثنائية ضدية بين النبات نفسه، فالثمام: نبت ضعيف قصير لا يطول [٣]، لكن البان: شجر يسمو ويطول مثل نبات الأثل [٤]؛ ولذا، ربط الشاعر العلم به — أي البان — لينسجم مع الموقف الذي أراده.

---

(١) يقال: إن أول عمل وليه الحجاج هو "تبالة"، إذ سار إليها، فلما قرب منها، قال للدليل: أين تبالة؟ فقال: تسترها هذه الأكمة، فقال: لا أراني أميراً على موضع تستره عني أكمة، أهون بها، وكر راجعاً، فقيل في ذلك: "أهون من تبالة على الحجاج"، انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج١، ص٣٠١.

(٢) صردر، **الديوان**، ص ٩١. حزوى: موضع في ديار بني تميم. انظر معجم ما استعجم، ج٢، ص٤٤٣. الوجى: الحفا. الأين: التعب والنصب.

(٣) ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، (ثمم).

(٤) **المصدر السابق**، (بين).

أما في البيت الثاني، فقد أقام الشاعر ثنائية بين الصراحة والكناية، وهي ثنائية أفادت معنى اللامبالاة التي وصل إليها المبدع الفنان في عشقه.

وتظهر ثنائية الأنا / الجماعة في البيت الثالث، ذلك أن الشاعر لم يستطع أن يتحرر من قيود المجتمع وأعرافه ونواميسه التي تفرض سيطرتها على أفرادها وبخاصة في المجتمعات القديمة.

ويتكئ الشاعر على ثنائية الطيف / الجفن، فالطيف هو خيال المحبوبة وهو غير مرئي، أما الجفن، فمحسوس، ولكنه طيف "غريب"، فهو يتخذ جفن الشاعر مطية له، والجفن ذو علاقة بالعين، ولذا، فالشاعر يريد أن يبين أن هذا الطيف لا يزوره إلا في الليل حين تنام العيون، وهذه هي حالة الطيف: لا يزور إلا في المنام.

وتبرز الثنائية في البيت الأخير، أيضا، بين قوله: "أمسى" و "أصبح"، وقوله: "افترقنا "و "التقينا"، وهي ثنائية تمثل حالة العشق، وما ينتاب العشاق من مشاعر متضاربة: من الفرح إلى اليأس، وما يكتنف حياتهم من عوامل اللقاء والفراق.

ولا شك في أن هذه اللوحة التي صاغها الشاعر تتسم بميزات من أهمها: الحوار الذي أضفى رشاقة على الأبيات، إلى جانب الصور الطريفة التي رسمها، ولعل هذا ما دفع بعض القدماء إلى عدها من ألطف شعره [(١)].

ويبدو "الجواء" موضعاً للعيون الكحلاء، وذلك حين يمدح أحدهم، قال:[(٢)]

وعهدي بحلمكَ لا يُستَطارُ   بِرَسْمٍ مُحِيلٍ ورَبْعٍ قِواءِ
تلفَّتُ عن لَعَسٍ بالحِمى   وتُعرِضُ عن كَحَلٍ بالجِواءِ

ولا ريب في أن الشاعر يعيدنا إلى الشعر الجاهلي وأطلاله، وذلك من خلال حديثه عن "الرسم المحيل والربع القواء".

ومن البيّن أن الشاعر أكثر من استخدام الأفعال اللازمة في النص، من مثل: "يستطار" و "تلفت" و "تعرض"، فضلاً عن تكراره حرف الجر: "عن" الدال على المجاوزة، لتنسجم هذه الصيغ والأحرف مع موقف الممدوح وحالته، فهو ينأى عن المرأة وعن المتع المختلفة.

خاتمة

كشفت هذه الدراسة عن "صورة نجد والحجاز في شعر صَرَّدُر"، ذلك أن صورة الأماكن النجدية والحجازية قد برزت بجلاء في شعره، فقد صور ملامحها الجغرافية، وبين أهميتها الدينية والتاريخية، وارتبط بها

(١) الحنبلي، **شذرات الذهب**، ج٣، ص ٣٢٢.

(٢) صردر، **الديوان**، ص١١٩، المحيل والقواء: العافي، الجواء: موضع بالصمان، انظر، الحموي، **معجم البلدان**، ج٢، ص٢٠٢.

ارتباطا وجدانيا عميقا، ولا غرابة في هذا، فقد صار التغني بأماكن الجزيرة العربية تقليداً عباسياً لدى كثير من الشعراء، على الرغم من أنهم لم يعيشوا فيها، بالإضافة إلى أن بعضهم لم يكن من العرب، ومن هنا، لجأ صَرَّدُرّ إلى هذا التقليد شأنه شأن شعراء عصره.

وقد بان لنا أن صَرَّدُرّ كان متأثراً بالشعر القديم وبخاصة الجاهلي تأثراً كبيراً، في تعبيراته وصوره الفنية وفي فكره، حتى ليحس القارئ كأنه كان ينظم كثيراً من شعره وهو يقلب بيديه دواوين الشعر القديم، مما يدل على أنه كان يعجب بالقديم، فيعيش في تراثه أكثر مما يعيش في حاضره.